

Antígona y Medea: la tragedia griega en la construcción del proyecto polis

Christian Ferreiro Gutiérrez. Sociedad Asturiana de Filosofía (SAF, España)

Recibido 05/02/2026 • Aceptado 30/04/2026

Resumen

Este trabajo aborda la tragedia griega tomando como punto de partida la distancia ontológica entre el mundo moderno y el mundo griego, a partir de los trabajos hermenéuticos de Aida Míguez Barciela y de Felipe Martínez Marzoa.

La producción de las tragedias griegas coincide con el origen del proyecto de la polis: el proyecto de igualdad ciudadana ante las mismas leyes. Sin embargo, nada de accidental tiene esta coincidencia; más bien todo lo contrario: la polis, el proyecto mismo, fue una manera de asumir aquello mismo de lo que trataban Sófocles, Esquilo y Eurípides. Qué acontece en la tragedia y qué acontece en la polis es una y la misma cosa: la disolución de los vínculos, la desconfianza, el saltar todo por los aires; el mundo se ha salido de sus goznes, no hay ya a qué agarrarse.

Antígona y Medea serán los lugares en los que aparece esta misma tensión, inherente al mundo griego mismo: la tragedia griega, si es un verdadero género poético, tratará acerca de lo mismo que aquello de lo que siempre trata la filosofía. La tragedia es el ser mismo y, por ese motivo, la tragedia, como tal género poético, es esencial para comenzar a entender hasta qué punto el mundo griego y nuestro mundo histórico, la Modernidad, distan demasiado como para ser comprendidos de una única manera, de una sola vez y por todas.

Palabras clave: ontología, Grecia, tragedia, polis, Medea, Antígona.

Abstract

Antigone and Medea: greek tragedy in the construction of the polis project

This work addresses Greek tragedy, taking as its starting point the ontological distance between the modern world and the Greek world, drawing on the hermeneutical works of Aida Míguez Barciela and Felipe Martínez Marzoa.

The production of Greek tragedies coincides with the origin of the project of the polis: the project of equal citizenship under the same laws. However, this coincidence is not accidental, but rather the opposite: the polis, the project itself, was a way of embracing the very thing Sophocles, Aeschylus, and Euripides were addressing. What happens in tragedy and what happens in the polis are one and the same: the dissolution of ties, distrust, everything falling apart; the world has come off its hinges, there is nothing left to hold on to.

Antigone and Medea will be the places where this same tension, inherent to the Greek world itself, appears: Greek tragedy, if it is a true poetic genre, will deal with the same things that philosophy always deals with. Tragedy is being itself, and for that reason, tragedy, as such a poetic genre, is essential to begin to understand to what extent the Greek world and our historical world, Modernity, are too distant to be understood in a single way, once and for all.

Keywords: ontology, Ancient Greek, tragedy, polis, Medea, Antigone

Antígona y Medea: la tragedia griega en la construcción del proyecto polis

Christian Ferreiro Gutiérrez. Sociedad Asturiana de Filosofía (SAF, España)

Recibido 05/02/2026 • Aceptado 30/04/2026

Hablar de la tragedia conlleva hablar de Grecia. El punto de partida de este texto será el de no suponer que categorías como «filosofía», «poesía», «política», «naturaleza», etc. sean categorías válidas para cualesquiera situaciones (Marzoa, 1990). Esto no niega la posible transposición de estos términos al mundo griego; tampoco la afirma. Es tan solo no suponer de antemano. La distancia entre el mundo griego y el mundo moderno (es decir, «nuestro» mundo) no es una mera distancia histórica; es una distancia, precisamente, entre dos «mundos»: una distancia ontológica, es decir, una diferencia entre qué estamos suponiendo cuando decimos «ser» (Marzoa, 1988).

Hablar de la tragedia conlleva también adentrarse en el estudio del «corpus» de los diferentes «géneros poéticos» griegos: la poesía lírica, la elegía, el yambo, la tragedia, la comedia o el canto coral. Pero hay ciertos problemas a la hora de delimitar «lo poético» como un ámbito determinado. La palabra de la que se echa mano (es decir, la palabra de la que «nosotros» echamos mano, desde la Época Moderna) para designar al «poeta» y su «obra» es un término tan inespecífico como «*poiēin*», que se traduce por algo así como ‘hacer’, ‘producir’ (Marzoa, 2006).

Sin embargo, es en este momento donde debemos tener más cuidado, ya que aquí aparece con todo su esplendor la distancia entre el mundo griego y el nuestro, el mundo moderno: no es que el poeta «produzca» el poema o «la obra», sino que el poeta «hace» o «produce» la cosa. El poeta nunca «hace», «dice» o «piensa» palabras, frases y oraciones; para un hablante de griego antiguo, no tiene sentido pensar en «lo lingüístico» como una esfera separada. El poeta siempre dice, produce o piensa la cosa.

En Grecia, el verbo «*légein*» significa ‘decir’, con un doble sentido: por un lado, el de un ‘reunir’ que tiene carácter de discernir, seleccionar y caracterizar (por ejemplo, buscar, recoger y juntar las piedras para construir un muro; no pueden ser cualesquiera); es decir, un ‘reunir’ que es, a la vez, ‘separar’, concediéndole a cada cosa

su lugar, su carácter, su ser. Por otro, el sentido de un 'poner' o 'dejar yacer', algo así como 'dejar que la cosa sea lo que es', reconocerla y dejarla ser (Marzoa, 2010). Esto es lo que sucede en un «lógos», en un «decir» bien cuidado.

Cuando se dice que Homero, Sófocles o Píndaro componen un «lógos», el hablante griego nunca entiende que se ha compuesto «un texto» como la mera secuencia lingüística de palabras y oraciones, sino que siempre y en todo momento se está refiriendo a la melodía, el ritmo y el texto como una única unidad indivisible. Homero, Sófocles o Píndaro son quienes realizan esa acción de «légein» de una manera más cuidada, más experta, con mayor brillo. En un «lógos» (es decir, en un «poema» o en una «tragedia»), si está bien cuidado, entonces reluce el reconocimiento del ser propio de cada cosa. Esto es así porque hay siempre ya una manera de tratar las cosas y de comprenderlas que es la adecuada, la «buena». Y esto es lo mismo que reconocer que, en efecto, en Grecia hay comunidad (Míguez Barciela, 2017): cada individuo está integrado en un contexto vinculante particular, que proviene de una estirpe muy lejana y que es portador de las semillas del futuro, de su continuidad, de la estabilidad de unas raíces, de una estirpe; un contexto que cuenta siempre ya con unas normas vinculantes para todos. Esto es lo que hay detrás de la sentencia, atribuida a Tales de Mileto, de que «todo está lleno de dioses» o que «cada cosa tiene su dios»: que nada es trivial, que cada cosa tiene su lugar, su límite, su carácter, su ser. De un lado, los dioses señalan, delimitan, establecen el límite y, de otro lado, los mortales lo tienen que llevar a cabo. Porque el «ser», siempre que estemos en Grecia, significará 'límite'.

La clasificación y el nacimiento de «los géneros poéticos» será en el Helenismo, cuando tenga lugar la recepción y la transmisión de aquello con lo que los estudiosos se encuentran y aquello que solo queda: los textos escritos. Los «géneros poéticos» griegos se nos han transmitido solo como eso: «meros textos» (ahora, ya sí, como secuencia lingüística de textos, palabras y oraciones), habiéndose ya perdido irremediabilmente todos aquellos otros elementos no meramente textuales que formaban parte del fenómeno unitario del «épos», el «mélos» y la «tragedia».

Cuando Aristóteles, en su *Poética* (Aristóteles, 2002), se pregunta «¿Qué es la tragedia?», es decir, qué es aquello que en la tragedia «se cumple», «termina» o «concluye», la recepción tradicional suele decir que la tragedia «produce» la «kátharsis» como un fenómeno que sucede «en la mente», y se suele enmarcar en la problemática

acerca de la cuestión de «la obra de arte». Sin embargo, esto no está en el texto. Lo que sí está en el texto es lo siguiente: lo que la tragedia «cumple» o «lleva a cabo» es la «*kátharsis*», la «purificación»; y esta «*kátharsis*» tiene que ver con ciertos «*pathémata*» (concretamente, la «lástima» y el «miedo»). Los «*pathémata*» no son «sentimientos y emociones» que le suceden a alguien «en el estado de ánimo», sino que «*pathémata*» hace referencia a ‘algo que a alguien le sucede o pasa’, pero como situación o estado de cosas en general.

Tal y como la caracteriza Aristóteles, sin acción no hay tragedia. El argumento es el principio y el «alma» de la tragedia: comienza con un «*agoré*» (un ‘conflicto’, una ‘lucha’) en que un personaje comete «*hýbris*» (‘insolencia’, ‘desmesura’): la impertinencia de traspasar los límites que, de suyo, siempre ya están.

El proyecto polis es la pretensión de establecer expresamente el *nómos*, es decir, el ‘reparto’, el ‘a cada cosa su lugar’, aquello mismo por lo cual los dioses son dioses y los humanos son humanos, el día es día y la noche es noche; el ‘orden’ y el ‘reparto’ mismo por el cual a cada cosa se le concede su lugar. En el mundo griego, tendrán lugar dos caras de la misma moneda: tanto la tragedia como la polis serán uno y el mismo intento de hacer expreso el reparto mismo por el cual hay comunidad. Pero el reparto mismo, aquella misma medida que delimita cada cosa, solo aparece como desmesura. Solo en la desmesura («*hýbris*») de Aquiles (el héroe que traspasa los límites) comparece la medida. Solo en la desmesura de Antígona relucen los límites. Y será en la pérdida de los límites donde se perciba la importancia de los mismos. Por esto, la medida y los límites tienen lugar solo como pérdida, como ruina, como «tragedia». La «*hýbris*» es la desmesura que, en su misma desmesura, se purga.

Por tanto, se sitúa el fundamento de la polis en algo en cuyo fondo hay transgresión y desarraigo: que el *nómos*, el ‘reparto’, sea relevante, expreso; relevancia y expresión de lo siempre ya supuesto. Sin embargo, hacer relevante y expreso aquello que está siempre ya supuesto (el «orden» y la «medida» por el cual cada cosa tiene su lugar) es una impertinencia, una transgresión, una desmesura. El fundamento de la polis misma es, por tanto, «*hýbris*». Si todo esto es cierto, entonces la tragedia será la polis, sin que la tragedia «se ocupe de» la polis o de «asuntos políticos».

Según Nietzsche (Marzoa, 2010), el mundo griego se mueve por un doble carácter contrapuesto: de un lado, la forma, la figura, la medida, la presencia, el brillo (es decir,

aquello que representa «Apolo»); de otro lado, el torrente que disuelve y sobrepasa toda medida, el frenesí, el horror y el tormento (es decir, aquello que representa «Dioniso»). El ser griego consiste precisamente en ser capaz de asumir y soportar el horror y el tormento de «lo dionisiaco», el vértigo y la miseria, y traducirlo a medida y figura, a «lo apolíneo». Grecia es «el mundo de la medida» (es decir, «Apolo») porque es capaz de no dar la espalda a nada de lo terrible (es decir, «Dioniso»); de lo griego es característico que nada esté excluido de la medida, la claridad y la belleza. Y es en la tragedia donde este carácter griego queda expresado: soportar el terror y hacer emerger la medida es precisamente aquello que se cumple en la tragedia, la «*kátharsis*». Por eso, la tragedia griega es el ser mismo, pues en ella misma se cumple el carácter de lo griego como tal.

Para que todo esto quede bien reflejado, nos detendremos en las tragedias de *Antígona* (Sófocles, 2015) y de *Medea* (Eurípides, 2023). En ambas tragedias está latiendo de fondo una misma cuestión: qué papel juegan las mujeres en el nuevo proyecto colectivo de la polis. En griego, el «*géras*» es la 'parte' que le corresponde a cada uno en un contexto de reparto que reconoce el mérito, el valor y la calidad personal; el «premio», el «honor», el «privilegio». La «parte», el «privilegio» de los muertos es el llanto: las lágrimas son su reconocimiento, su brillo. Aquiles anima a llorar una vez más a Patroclo muerto: «y lloremosle, que este es el honor que a los muertos se les debe» (Míguez Barciela, 2019).

Expresar el dolor es siempre un intento de dar figura a lo que, de suyo, no tiene figura; el dolor es inarticulado, confuso, informe. Las mujeres son quienes mejor ejecutan los gestos de dolor extremo que dan reconocimiento al muerto. La irrepitibilidad del muerto es lo que brilla de manera más espléndida, más terrible y más grandiosa en las lágrimas y en los gestos de las mujeres. Las mujeres son las que más se duelen y las que mejor se duelen; son expertas en dolerse, las maestras del dolor. Ese es su papel y competencia; es lo que se espera de ellas, así como de los hombres, el coraje y la entereza.

A este respecto, hay que señalar que estas competencias funcionan como estándares de nobleza que han de ser siempre de nuevo conquistados, comportándose, en cada caso, de determinada manera para estar a la altura. Se exige que el comportamiento esté a la altura de lo que uno o una es; que no desluzca la estirpe.

Por tanto, si las mujeres son maestras en hacer aparecer la singularidad de un pariente muerto, entonces resulta que la pretensión de construir un espacio en el que los hombres no sean solo parientes, sino ciudadanos —que es, a la vez, la pretensión de construir un espacio en el que sean posibles los acuerdos, pactar soluciones y garantías (es decir, descartando la venganza de sangre por la aplicación imparcial de una regla)— requiere la disminución de la presencia femenina y de las expresiones de dolor femenino. El aplanamiento de la singularidad del muerto en favor del proyecto de igualdad ciudadana. Las lágrimas serán más y más superfluas; los nombres propios acabarán borrándose; la represión del llanto femenino al «interior» de la casa, al nuevo ámbito «privado», irá de la mano de la limitación de la preeminencia de las vinculaciones personales en el nuevo espacio «político», «público». El avance del proyecto polis, el de un espacio «público» imparcial, de igualdad, será también el avance de la diferencia de géneros; sin embargo, no por «misoginia» alguna, sino por el propio desarrollo interno del nuevo proyecto «político».

La *Antígona* de Sófocles arranca con la proclamación de un decreto que afecta a Antígona y a sus familiares. El decreto de Creonte (es decir, su tío, hermano de Yocasta, quien, a su vez, es la madre de Antígona y esposa del difunto rey Edipo) afecta al enterramiento de los dos hermanos que recientemente se han dado muerte recíproca: uno, Eteocles, será apreciado mediante la realización de los funerales; el otro, Polinices, será menospreciado mediante la negación de la tumba y las lamentaciones. Privar a un griego de los funerales es una forma de castigo porque es una forma de horror. La preocupación griega es qué pasará con sus cuerpos cuando hayan muerto. Negarle a un muerto estos cuidados es un daño que se inflige no solo al muerto, sino a la familia entera.

Desde el punto de vista de Creonte, la obediencia discernirá entre los enemigos y los amigos de la polis. Se trazará una distinción entre los muertos: esos que la polis reivindica como protectores suyos recibirán las honras fúnebres correspondientes (sean los que sean y pertenezcan adonde pertenezcan); los muertos que la han amenazado (sean los que sean) carecerán de entierro y llanto. Para que la polis florezca como polis, para que crezca el proyecto «político», han de dejarse atrás las filiaciones personales, ya que lo que cuenta es la adhesión efectiva a los intereses de todos. Desde el punto de vista de Antígona, el decreto es también prueba, pero no de los ciudadanos,

sino de los parientes. Desobedecerlo podrá implicar traición a la polis, pero, a la vez, demostrará la nobleza o la villanía de los *phíloi*, de los parientes del muerto. Por eso mismo, Antígona es apresada mientras desobedece el edicto público, dándole sepultura a Polinices, aquel a quien la polis había negado la tumba.

Antígona es una mujer. Es más: es una mujer joven, una muchacha; condición que implica exterioridad respecto de la polis. Desde ese «fuera» actúa Antígona. No niega la autoridad del decreto (ella misma dice: «nos obliga a ti y a mí»), pero le pone límites; lo que, de un lado, es crimen, en el otro es respeto a los vínculos de parentesco. Ahora bien, el desafío de Antígona no la convierte en una rebelde. Si se rebela, es solo para cumplir las viejas obligaciones. Y, si algo se «rebela», eso es la polis, pues nadie más que la polis ha iniciado una ruptura con esos lazos y ataduras por los que uno pertenece y permanece en algo. Los versos resaltan el carácter exclusivo del acto de desobediencia de Antígona, y en esto mismo radica su «autonomía» y «audacia»; y no olvidemos que estas son palabras de reproche en el contexto griego: Antígona se complace solo a sí misma, se rige solo por su propia norma.

La desobediencia de Antígona pone límites al proyecto de «ley igual» en la medida en que recuerda la fuerza que «las leyes no escritas» tienen en tanto que no escritas, ya que, precisamente como no escrito, es lo estable y lo permanente, lo incommovible y lo inmutable; los vínculos primarios son lo que son, no se escogen ni se cambian. No hay, por tanto, dos tipos de leyes distintas. Las leyes no escritas que invoca Antígona son más bien las no reglas, las no normas, las no leyes. Las «leyes» de la polis son «*tà gegramména*» (es decir, lo que ha quedado escrito) y subsumen los casos particulares bajo reglas generales, aplicables en infinitos casos singulares. Las «leyes no escritas» a las que apela Antígona no son propiamente «leyes», sino el reconocimiento de los límites de la ley (digamos: de la ley escrita).

La tragedia de Sófocles sugiere una pregunta comprometedora: ¿cómo pensar una comunidad en cuyo centro ya no hay nada, ni vínculos ni contextos vinculantes? ¿Cómo pensar una comunidad en cuyo centro no prime ya la diferencia? ¿Cómo se concilia la pretensión de libertad con la no renuncia a la permanencia?

Que las mujeres no sean ciudadanas ni tengan la palabra ni gobiernen (Creonte dirá: «mientras yo viva, no mandará una mujer») no es sino el resultado coherente de la nueva aspiración del proyecto «político»; un proyecto que, sin embargo, no puede

consumarse. El proyecto polis fracasa: la libertad no es todavía universal, sino limitada (uno es libre en una comunidad, pero no en otra; los hombres son ciudadanos libres, pero no las mujeres ni los esclavos); por lo mismo, la polis no se independiza plenamente del ámbito de la casa, del «*oîkos*», sino que permanece oculto precisamente como sustento de ese nuevo espacio «político».

La tragedia de Medea comienza después de que los argonautas hayan cruzado el mar por primera vez. El mar es un límite, por lo que cruzarlo significa transgredirlo. La empresa de los argonautas, con Jasón a la cabeza, es una empresa de descubrimiento y de apertura; pero, por lo mismo, de invalidación de límites y de superación de fronteras. Tanto Jasón como Medea llevan a cabo la ruptura de los límites: en búsqueda de prosperidad en un lugar de Grecia, Jasón abandona a su esposa, Medea, junto con sus dos hijos. Para proteger las nuevas bodas (Medea es temida por su saber; «eres capaz y experta», dirá Creonte), se decreta el exilio para la mujer y sus hijos.

Esto es lo nuevo y lo que destaca la acción trágica: la separación de lo que estaba unido. Los vínculos más preciosos, los lazos más íntimos y más personales, están corrompidos, están enfermos. Medea consumará la corrupción: ya no hay casa, ya no hay confianza, ya no hay *philía*. La casa no es; ya se ha desvanecido. En su discurso, Medea descalifica la conducta de Jasón en términos de desvergüenza y villanía; denuncia la desaparición de algo fundamental: la confianza en los juramentos, así como en sus garantes, los dioses. El discurso de Jasón insinúa que no hay obligaciones absolutas, no hay vínculos estables e inalienables, sino solo intereses cambiantes según las cambiantes circunstancias. No hay más amistad que la amistad que uno tiene consigo mismo. Medea insiste en que la ofensa trasciende el plano de lo personal. En palabras de la propia Aida Míguez Barciela:

No es solo un insulto hacia ella y los niños; es una ofensa contra los mismísimos dioses, de manera que, si el perjurio quedase sin castigo, entonces no valdrían nada ni las palabras de juramento ni los dioses que las garantizan. Y si no hay confianza en los juramentos, entonces no hay nada en lo que confiar: todo ha saltado por los aires; el desorden se ha trastornado, se ha pervertido; las cosas ya no son lo que son; el mundo se ha salido de sus goznes y los puntales han sido desapuntalados. Si los hombres no son ya los hombres, si las mujeres son las que tienen la «fama», entonces ya no hay a qué agarrarse. [Míguez Barciela, 2019]

La nueva situación es esta: la amenaza de la disolución de lo divino. El puro desarraigo. Lo cual es como decir: la amenaza de la pérdida de los criterios, las pautas, las determinaciones. Antígona y Medea terminan en soledad. La soledad es asunto de una tragedia en la medida en que todavía es la catástrofe que no se puede reconvertir en nada, y no el punto de partida obvio, como sí sucede ya en la novela moderna.

Las mujeres son el suelo en el que la polis hunde sus raíces, y la polis llegará hasta donde se pueda llegar teniendo en cuenta esas raíces. El nacimiento todavía juega un papel en el proyecto de igualdad ciudadana; la claridad del nuevo espacio «político» aún no lo ha iluminado todo. Por eso, el elemento silenciado toma la palabra y adquiere protagonismo. Cuando todo se ha perdido, cuando llega ya la hora de los últimos recursos, las mujeres tienen la última palabra. Dicen algo así como: «lo que tú implementas, polis, es suicida, es autodisolvente; si sigues por ese camino, polis, el camino que es el tuyo, te quedarás sin casa, disolverás las diferencias; y tú no quieres quedarte sin casa, no quieres disolver las diferencias».

No hay *pólis* sin *oikos*, no hay *pólis* sin mujeres. Sin embargo, lo femenino no puede tener presencia ni fama sin pervertirse a sí mismo: ni Antígona ni Medea pueden ni quieren dar ningún portazo a la autoridad masculina. ¿Por qué? Porque la casa no es cárcel ni prisión; es el sentido. La autonomía de Medea y de Antígona no es liberación, sino su condena.

El final queda descrito por Aida Míguez Barciela:

Los límites estrechos de lo cotidiano se hicieron mil pedazos en el aire. La gesta ha sido gloriosa, pero en el camino ha muerto o se ha roto algo (la madera de la nave se ha podrido). Ir a parar al aire, al desencanto, al vacío, a la soledad, a la devastación, ha sido el resultado de la empresa argonauta. Pero en el eclipse, a la vez, el conocimiento: la belleza, el esplendor, la osadía de Atenas. [Míguez Barciela, 2019]

Bibliografía

- Aristóteles (2002), *Poética*. Madrid, Itsmo.
Eurípides (2023), *Medea*. Madrid, La Oficina.
Martínez Marzoa, Felipe (2010a), *Historia de la filosofía I*. Madrid, Itsmo.
Martínez Marzoa, Felipe (2010b), *Historia de la filosofía II*. Madrid, Itsmo.
Martínez Marzoa, Felipe (2006), *El decir griego*. Madrid: Antonio Machado.

- Martínez Marzoa, Felipe (1990), *Historia de la filosofía antigua*. Madrid, Akal.
- Martínez Marzoa, Felipe (1988), *Iniciación a la filosofía*. Madrid, Itsmo.
- Míguez Barciela, Aida (2019), *El llanto y la pólis*. Madrid, La Oficina.
- Míguez Barciela, Aida (2017), *Talar madera: naturaleza y límite del pensamiento griego antiguo*. Madrid, La Oficina.
- Sófocles (2015), *Antígona*. Barcelona, Penguin.

